
Interférences : du devenir à la création

Entretien avec Akira Tamba

Fabrice Contri et Akira Tamba



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2189>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2014

Pagination : 261-285

ISBN : 978-2-88474-355-6

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Fabrice Contri et Akira Tamba, « Interférences : du devenir à la création », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 27 | 2014, mis en ligne le 14 novembre 2016, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2189>

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

Interférences : du devenir à la création

Entretien avec Akira Tamba

FABRICE CONTRI

Comme beaucoup de musiciens, musicologues ou mélomanes français, j'ai connu l'univers de la musique traditionnelle japonaise à travers les écrits d'Akira Tamba et les disques qu'il a édités chez Ocora. Le théâtre *nô*, le *gagaku*, l'histoire si singulière des esthétiques : leur coexistence et leur stratification... J'ai été séduit par la clarté de leur propos, leurs analyses à la précision d'horloger, mais aussi leur force expressive.

Lorsqu'il y a cinq ans, j'ai pour la première fois rencontré Akira, outre le chercheur, c'est le compositeur que j'ai découvert, la recherche et la création se mêlant chez lui, se répondant, au sein d'une pensée cohérente et homogène, façonnée par un riche dialogue entre l'Orient et l'Occident, du moins une part d'eux-mêmes.

Quand j'ai commencé ma série d'entretiens¹, en « bon Occidental », j'ai procédé de manière chronologique – le temps linéaire... – et mes questions ont tout d'abord concerné les origines. Mais ce sont, en fait, bien davantage que de quelconques clichés, une méthode, un certain formatage qui m'ont poussé à suivre cet ordre : Akira appartient à cette génération de l'avant-guerre (la seconde !) et, malgré ma lecture assidue de ses principales publications, je n'avais trouvé aucune information sur son passé... Celui-ci attisait ma curiosité, au-delà des théories (ethno)musicologiques : les premiers souvenirs d'un Japonais musicien du « Monde d'hier² », un temps, des lieux perçus comme mythiques... Je désirais

¹ Afin de rédiger ce texte, mais aussi dans le cadre de diverses collaborations avec Akira, notamment aux ADEM de Genève et au CNSMD de Lyon.

² En référence à l'ouvrage de Stephan Zweig, *Le Monde d'hier*, plein de nostalgie du monde d'avant la Seconde Guerre mondiale.

l'entendre se confier. Aussi, comme toujours en ethnomusicologie, pour mener « l'enquête », a-t-il fallu prendre le temps de lier une amitié.

Akira a atteint aujourd'hui un âge où sa mémoire incarne aussi la Mémoire d'une époque. Sa parole, comme son esprit, demeurent vivaces, d'une rare acuité. Ce compte rendu, fruit d'une vingtaine d'heures d'entretien, cherche à restituer toute la spontanéité, l'humour et parfois même l'audace de cette personnalité d'exception. Plus qu'un portrait, il tente de dessiner un itinéraire, entre poétique et poïétique, toutes deux au centre d'une œuvre et d'une pensée.

F. C.

Le Japon, la question des origines

Akira, à quoi ressemblait le Japon de votre enfance, celui de vos années de formation ? Quelle était votre famille ?

Je suis né en 1932, à Yokohama, à trente kilomètres au sud de Tokyo. On peut dire que c'est via le port de Yokohama que le Japon s'est ouvert à l'Occident « moderne ». D'ailleurs, mon père a écrit un livre au sujet de cette ville, un ouvrage intitulé *Yokohama-e, Les estampes de Yokohama*. Parfaitement anglophone, il travaillait dans les relations commerciales internationales, il s'occupait de l'import/export : c'était son « métier », celui qui lui permettait de subvenir aux besoins de sa famille, mais son véritable intérêt allait à l'histoire de l'art... J'avais six frères et sœurs ; nous vivions tous au même endroit. Mon père et ma mère s'étaient installés à Tokyo pour faire leurs études. Tout juste sorti de « l'université » de Rikkyo – une école missionnaire qui enseignait l'anglais – mon père (1881-1971) est parti à Londres, puis en Amérique. Le musée de Boston (section Beaux-Arts) l'a embauché afin qu'il s'occupe des collections japonaises. Il avait une vingtaine d'années. C'est là que lui est née la vocation de l'histoire de l'art. À cette époque, toutes les grandes œuvres d'art du Japon partaient à l'étranger, ce qui évidemment désolait mon père. Il fut le premier à organiser le département des collections japonaises du musée de Boston, à cataloguer toutes les signatures, les tampons de Hiroshige notamment. Plusieurs de ses ouvrages sur la peinture japonaise ont fait date, notamment ceux sur Hiroshige. Mais à l'aube de la Première Guerre mondiale, il a dû quitter Boston pour le Japon...



Fig. 1. Akira Tamba au théâtre de l'Alhambra de Genève, dans le cadre du festival *Japon, jardins musicaux*, organisé par les Ateliers d'ethnomusicologie. Photo Fabrice Contri, février 2012.

Vous étiez donc issu d'un milieu d'intellectuels ou bien votre père était-il le premier de votre famille à être versé dans les questions artistiques ?

Ce n'était pas « un milieu d'intellectuels ». Ma mère était certes issue d'une grande famille de propriétaires terriens, mais pas d'intellectuels. Elle fut l'une des rares femmes à obtenir le diplôme de directeur de lycée. Dans son cursus, elle avait choisi l'option musique. Elle avait appris le violon par un musicien de *gagaku*. Elle jouait aussi de l'harmonium ; le piano était très rare au Japon ! Yamaha a d'abord produit des harmoniums à Yokohama... Elle jouait dans le cadre familial, dans la classe. Un de mes frères aînés a aussi appris le violon.

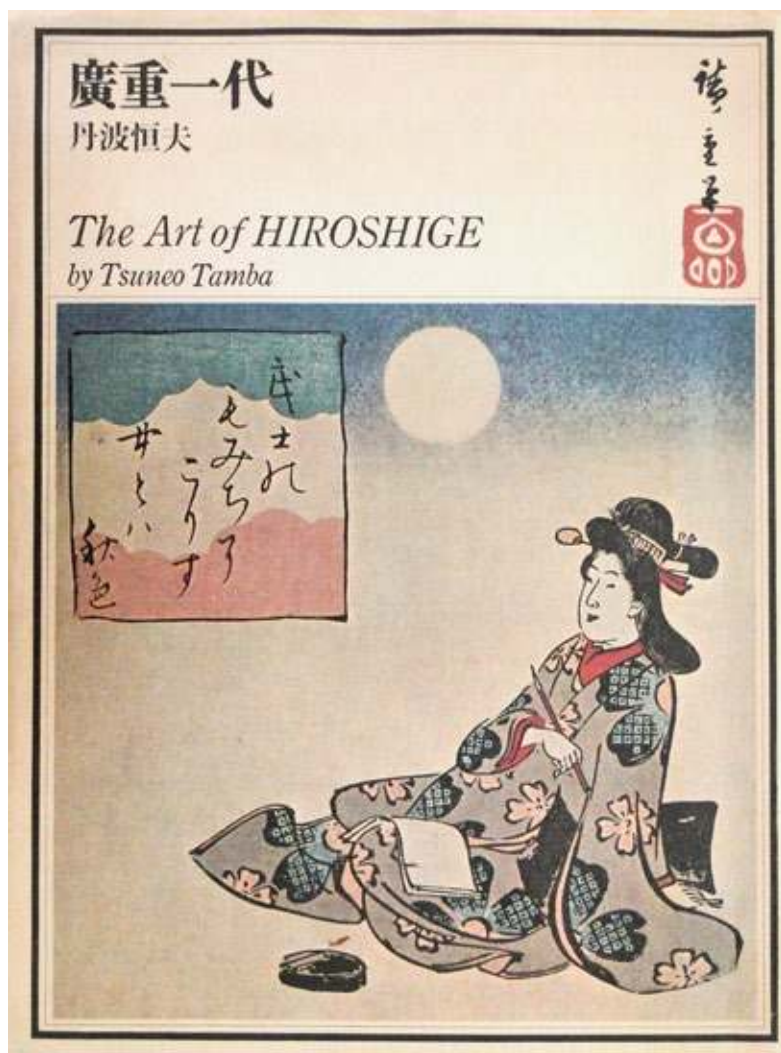


Fig. 2. L'un des ouvrages de Tsuneo Tamba sur la peinture japonaise, édité par Journal Asahi, 1965.

Et si l'on parlait de vous, comment s'est passé votre apprentissage ?

Un peu avant la guerre, j'ai commencé l'étude du piano, mes parents avaient remarqué que je ne pensais déjà qu'à la musique. En ce temps-là, au Japon, pour un garçon, c'était très mal vu de faire de la musique : il valait mieux pratiquer le judo ou le kendo ! L'atmosphère était nationaliste, militariste ; la musique était considérée comme une activité féminine !

Et pourtant vos parents ne se sont pas opposés à votre vocation ?

Non, mais j'ai commencé essentiellement seul l'étude de la musique. J'ai suivi quelques leçons avec les pianistes qui habitaient à côté de chez nous, des professionnels. Mais qu'est-ce que cela signifiait, alors, au Japon, être pianiste professionnel ? Je prenais des leçons en secret, mes parents se montraient favorables mais pas le contexte ! Ce n'était pas en cachette de mes parents, mais des autres : je suis allé à l'école missionnaire américaine, donc avec un enseignement en anglais, et, quand la guerre a éclaté, elle a fermé. J'étais suspect... C'était vraiment pénible : les gosses des voisins m'attendaient pour me battre ! Puis la guerre a éclaté : plus de musique !

La musique classique occidentale, du moins, celle que vous pratiquez et qui incarnait le monde de l'ennemi !

Oui, exactement ; tout le voisinage était réfractaire ! Se cacher, avec la musique, c'était difficile : quand je jouais du piano, je fermais tout, non seulement les rideaux, la fenêtre mais aussi les volets. Et il ne fallait pas jouer trop fort !

Vous n'avez pas quitté Yokahoma ; c'était une zone pourtant risquée ?

Très risquée ! Non, nous ne sommes pas partis, mais les collections artistiques de mon père, elles, ont fait le déménagement. Le directeur du musée départemental a décidé de les mettre à l'abri. Après la guerre, mon père les a toutes données au musée ; elles y sont encore.

Comment votre père avait-il acquis ces collections ?

Il gagnait suffisamment pour pouvoir s'acheter ces œuvres qui étaient bon marché à l'époque. En ces temps, les Japonais s'y intéressaient peu. C'est pendant la guerre que les choses ont commencé à changer avec l'exacerbation d'un certain nationalisme. Cette conscience de la valeur universelle d'un certain passé de son pays, mon père l'avait acquise à Boston quand il avait vu tout le patrimoine culturel japonais qui s'évadait à l'étranger.

Et économiquement, la situation était-elle difficile ?

Non, pas dans ma famille. Nous avons bien des problèmes mais c'était général : les tickets d'alimentation, l'austérité... mais les difficultés ne provenaient pas de cette différenciation culturelle familiale dont je viens de parler. Il y a aussi eu des bombardements, pas sur ma maison mais tout près. Mon oncle maternel travaillait au ministère de l'Éducation, il était indianiste et préconisait de construire

la «Grande Asie», comme l'Europe a fait pour elle-même, aujourd'hui. Il était vraiment nationaliste mais dans le bon sens, pas pour profiter du militarisme. Il souhaitait promouvoir la culture ; il nous a beaucoup aidés pendant la guerre, matériellement. Quand les Américains ont débarqué au Japon, mon père a été réquisitionné comme traducteur au GHQ (*General Headquarters*) dont le principal acteur était McArthur et mon oncle a été fait prisonnier... comme criminel de guerre ! C'est la raison pour laquelle la position s'était totalement inversée entre eux deux. À la fin de la guerre, mon oncle a été condamné à mort. Mon père a réussi à le sauver. Je te dis cela pour te poser la question : qu'est-ce que la justice ? À quoi tient-elle ? Il n'y a absolument pas de justice ! Mon père a consulté les juges militaires américains pour sauver mon oncle : il fallait jouer aux aliénés car on ne pouvait pas pendre quelqu'un de «malade»... Mon oncle s'est donc fait passer pour fou, ainsi, il a échappé à la pendaison ! Mon père l'a recueilli, il l'a conduit à la campagne et mon oncle est mort «tranquillement» mais sans jamais pouvoir retrouver une vie normale. Durant le temps qu'il a passé en prison, il a écrit des livres, témoignages de l'histoire de la guerre au Japon. Il est l'auteur de nombreux ouvrages, c'était un philosophe qui a aussi traduit le Coran pour la première fois en japonais.

Donc, lorsque vous me disiez que vous n'apparteniez pas à une famille d'intellectuels, tout de même !

L'histoire, cela n'a rien d'intellectuel, c'est culturel mais pas intellectuel ! Mon oncle, mon père, ce genre de personnes, dans ce type de contexte, n'ont jamais systématisé : ils ont vécu l'histoire. Tous ces gens ont eu une histoire fantastique, une histoire personnelle intéressante, du fait des événements terribles qui sont advenus dans le monde. C'était la période des changements...

Si nous revenions maintenant à la musique ? Quand recevez-vous votre premier enseignement, à part ces leçons prises en cachette ? Que se passe-t-il après la guerre ?

Quand j'ai terminé l'école supérieure [équivalent du lycée français], c'était vers 1947-1948, j'ai voulu continuer la musique. Je ne faisais plus que cela...

Vous étiez quasiment autodidacte, vous n'aviez guère accès à un véritable enseignement ?

Non, mais nous avions un pick-up à la maison, un 78 tours. Mon cousin, médecin mélomane, achetait de nombreux disques. J'avais déjà entendu Stravinsky – *L'oiseau de feu* –, les symphonies de Beethoven, Mozart...

Vous aviez également des partitions ?

Pas de Stravinsky ! Mais il y avait Beethoven, Mozart, Chopin, les classiques et romantiques. Mes sœurs jouaient aussi du piano, en amatrices.

Votre père n'était donc pas mélomane... Les musiques traditionnelles japonaises ne l'intéressaient-elles pas non plus ?

Cela oui ! Mon père était amateur de théâtre *nô*, donc il chantait de temps en temps le matin, à la maison, ce répertoire. Ma mère jouait un peu de *koto*, mais c'est tout. Ma famille était plutôt tournée vers l'univers occidental.

Donc, du fait de votre famille, vous aviez déjà une double culture !

Oui, et ce métissage a imprégné toute ma vie.

Et après la guerre, vous commencez à avoir des professeurs réguliers... Vous entrez dans une école de musique ?

Oui, j'ai décidé de me présenter à l'Université des Arts de Tokyo. Mais pour y rentrer, il fallait avoir une formation préalable bien spécifique, il n'était pas question, là, d'amateurisme. Le concours d'entrée s'avérait très difficile ; j'ai attendu deux ans pour me préparer et me présenter. Il y avait des épreuves sur plusieurs jours : lecture à vue au chant, morceau imposé de piano, déchiffrage au piano, et puis harmonie, contrepont et composition. L'Université des Arts de Tokyo avait été créée bien avant la guerre, en 1872 (date historique car c'est à partir de là que les autorités ont interdit de jouer la musique traditionnelle japonaise dans les institutions nationales). Pendant la guerre, l'école n'a pas fermé, mais on a enseigné le répertoire nationaliste, la musique militaire, le chant japonais « culturel », harmonisé, chanté en japonais... et les répertoires de la musique allemande, car l'Allemagne était le pays allié : une musique occidentalisée, mais avec une revendication identitaire japonaise. Après la guerre, tout a recommencé « normalement ». À cette période, au Japon, il y avait deux tendances musicales, et donc deux départements au sein de l'apprentissage de la musique occidentale à l'Université des Arts de Tokyo : l'école allemande et l'école française. J'ai suivi la française. Mon professeur de composition, Tomojirô Ikenouchi, avait étudié au Conservatoire de Paris. C'était déjà la deuxième génération de musiciens japonais ayant appris en Europe, mais la première à essayer de fusionner le style européen et celui du Japon. Ikenouchi était un ancien élève de Henri-Paul Büsser. Naturellement, quand j'ai terminé mes études avec lui, il m'a proposé d'aller en France : il faisait partie du jury pour sélectionner les boursiers et j'ai été retenu !

Mais parliez-vous déjà français ?

Non, j'ai dû apprendre en arrivant à Paris.

Vous maîtrisiez cependant, de par votre père, parfaitement l'anglais ?

Non, pas très bien car pendant la guerre, l'anglais avait été interdit au Japon : il avait fallu tout oublier, donc j'avais tout oublié ! C'est cela la mémoire sélective !

L'arrivée à Paris : le Conservatoire mythique...

Akira, au-delà d'une technique, qu'avez-vous appris au Conservatoire de Paris (CNSMDP) ?

Comme je te l'ai dit, à l'Université des Arts de Tokyo, la formation était très complète et, en arrivant en France, je n'ai donc pas eu de difficultés. Je ne dis pas cela par vanité personnelle mais pour souligner le niveau de l'Université des Arts de Tokyo : nous, les étudiants japonais, nous étions très bien préparés ! J'ai été admis en 1961 au Conservatoire de Paris. Mes premiers cours furent ceux de Tony Aubin, en composition, et Simone Plé-Caussade, en « écriture ». J'ai eu beaucoup de difficultés avec Tony, musicalement du moins. Il m'accusait « de ne pas sentir le son » ! Qu'est-ce que cela signifie : réponds-moi ! Un jour, après deux ou trois remarques de ce genre, je lui ai dit : « Je ne peux pas sentir autrement ! ». J'ai lancé cela malgré moi ! Il m'a regardé et m'a rétorqué : « continue à sentir ainsi », et puis, il est parti ! Tous les étudiants autour de moi étaient décontenancés, l'année était déjà bien avancée... L'un d'eux m'a conseillé d'écrire une lettre d'excuses, il me l'a dictée, je l'ai recopiée, signée et envoyée. Tony a été satisfait, je n'ai pas été exclu. Je crois que lorsqu'il disait que je ne sentais pas le son, il imaginait que les Japonais sentaient pentatonique et non pas comme Alban Berg qui avait influencé la sonate pour flûte et piano que je venais tout juste de composer... Mais il ne reprochait rien de particulier aux Japonais ! Il avait simplement, c'est ce que je crois, une conception assez arrêtée du son, de l'oreille japonaise... Après cet incident, il m'a laissé faire jusqu'au concours de fin d'année ; par la suite, il m'a aussi beaucoup aidé, humainement.

Et votre rencontre avec Olivier Messiaen ?

La classe de Messiaen était tout à fait différente et remarquable. Chez Messiaen, je peux dire que j'ai tout appris et que je n'ai rien appris ! Messiaen ne m'a rien enseigné des détails de la composition, mais il m'a fait comprendre le « concept de

création». C'est pour moi quelque chose de fondamental. Que veut dire «concept de création»? Aubin – pas pour moi, mais pour les autres! – enseignait la tradition... Les traditions, française, allemande, tandis que Messiaen, c'était totalement différent. Il avait intégré les rythmes grecs, indiens, le chant grégorien; il nous faisait étudier la notation ancienne: il ouvrait sur de nouveaux espaces. Il y avait aussi le *gagaku*, Machaut, les «contemporains» (Berg, Stravinsky...) et Mozart: il était un grand mozartien. Le concept de tradition, selon Messiaen, était chronologiquement très étendu: la Grèce antique, le Japon, l'Inde, la Chine, l'Afrique... et le monde chrétien. Un jour, j'ai demandé à Messiaen pourquoi il n'avait pas écrit de messe? Il ne me l'a pas expliqué mais il m'a dit que toute son œuvre était une messe! Il remontait loin, c'est l'une des grandes différences avec Boulez qui ne remonte guère avant les années 1920, le dodécaphonisme, le sérialisme... La conception de Messiaen est diachronique, inductive: il conseille d'induire à partir de toutes les formes étudiées, par exemple les *deśi tāla*, le *gagaku*: il induit des principes fondamentaux qui se mêlent à la tradition occidentale de son temps, qui s'unissent dans son écriture, son propre style. Messiaen pensait aussi qu'il faut nécessairement être, quelque part, musicologue pour devenir compositeur...

Messiaen connaissait-il déjà la musique japonaise avant de vous avoir comme étudiant?

Oui, et mieux que moi! Mais, par exemple, pour la conception temporelle du *gagaku*, qui n'a rien à voir avec la monotonéporalité, là, Messiaen est venu me trouver. J'ai aussi fait des exposés sur le *nô* dans sa classe. Messiaen est non seulement mon maître, mais également mon père: je veux dire par là, par tout ce qu'il m'a fait comprendre. Quand il a entendu mon concerto pour violon (celui avec lequel j'ai obtenu mon premier prix de composition au Conservatoire de Paris en 1963), il m'a dit: «C'est très bon, mais cela fait un peu mélodie accompagnée...»; cela m'a évidemment blessé! Le lendemain, je lui en ai fait part: «mais non, mais non, ne sois pas vexé!» m'a-t-il répondu, avec tendresse. La «mélodie accompagnée» voulait dire chez lui une écriture trop «traditionnelle». Mais alors, «comment s'en débarrasser?» lui ai-je demandé. «Deux façons: essaie le dodécaphonisme ou la musique concrète!». À ce moment-là, j'ai choisi la musique concrète pour me défaire de la conception déterministe, pour échapper au diktat des douze sons de la gamme. Messiaen m'a recommandé de me tourner vers ma tradition, mais sans copier, sans citer directement. Un jour, il m'a téléphoné: «Viens boire un thé chez moi!». Je suis allé chez lui, il y avait un «prof» de la Sorbonne, de musicologie – Jacques Chailley – et puis il m'a annoncé: «Nous avons décidé que tu ferais une thèse sur le *nô*». Stupéfaction: que répondre? J'ai dit «non, je ne suis pas venu pour des études de musicologie mais pour étudier la composition!». Alors, il m'a expliqué qu'à partir de sa génération, cela ne fonctionnait plus comme avec un Beethoven «qui composait en se grattant les cheveux» ... «Ce



Fig. 3. Dans la classe d'Olivier Messiaen au CNSMDP. Akira Tamba est en 6^e position en partant de la gauche. Photo Pierre Danès, 1963.

n'est plus du tout cette époque-là ! Les compositeurs d'aujourd'hui doivent être aussi d'excellents musicologues », m'a-t-il affirmé. Je n'avais jamais eu le désir d'entrer à la Sorbonne ! Pour y faire quoi ? Une thèse, cela prend tellement de temps, on ne peut pas gagner sa vie ! C'était pour moi un vrai problème. Je ne savais pas en quoi consistait une thèse ; aujourd'hui tout le monde doit faire un mémoire, mais à l'époque... Messiaen a ajouté : « si tu acceptes, je te fais entrer au CNRS » : ah, cela changeait tout ! La France était assez aisée en ces temps-là... Je suis entré en 68 au CNRS, juste avant la révolution estudiantine, j'ai été nommé à Nanterre dans la section de psychologie expérimentale.

Que vous ont apporté les événements de 68 ?

J'ai compris qu'il fallait que je change, mais comment ? Comment se dit-on : je change ma musique ? Alors, d'abord, j'ai utilisé tout ce que l'on m'avait interdit au Conservatoire !

C'est alors que vous composez votre premier quatuor à cordes : Tathâtâ³ ?

Tout ce qui était prohibé est permis dans cette pièce, mais il me fallait faire de la musique : cette œuvre n'est pas du bruit ! Ce quatuor s'avère très maladroitement écrit, mais il y a déjà tout, même ce que je suis en train de faire aujourd'hui ; c'est à partir de là que j'ai commencé à utiliser mon système d'écriture. Dans cette œuvre, comme les joueurs de tambour du théâtre *nô*, les musiciens du quatuor à cordes créent l'atmosphère de la pièce par des variations de cris. Ce genre de chose était inouï en France. Il s'agissait d'une commande de Radio France ; les musiciens sont allés se plaindre à la direction pour demander un supplément ! Ils ont montré la partition : « nous ne sommes pas des cantatrices d'opéra ! ». C'était pour eux incroyable, et pour moi aussi ! Dans cette pièce, j'ai mis en avant ce que l'on ressent face à certaines quantités de faits, de matériaux sonores, et non la ligne mélodique. J'ai remplacé la question du thème par celle des stimuli : augmentation, diminution de stimuli sonores. J'ai aussi introduit une part de hasard. J'ai utilisé l'annuaire téléphonique ! En ces temps-là, un numéro de téléphone, c'était, par exemple, trudaine2275, Mermoz et quatre chiffres... À partir de ces données, j'ai codé les notes et les chiffres pour obtenir diverses combinaisons, je me suis effacé personnellement devant le choix des hauteurs et des rythmes mais j'ai réorganisé les rapports temporels entre les instruments...

Le hasard est-il présent dans la tradition japonaise ? Y a-t-il de l'aléatoire ?

Je n'ai jamais réfléchi à cela... Dans *Tathâtâ*, il y a eu l'influence occidentale, je voulais faire comme untel – c'était encore là, la jeunesse ! –, mais il y a aussi l'influence de la pratique du dé dans le *gagaku*, pour déterminer les hauteurs... Le dé à six faces : cinq notes sont codées avec le nombre de points et le sixième, c'est le silence...

Quand a-t-on utilisé cela dans le gagaku ?

C'est très ancien, avant même que le *gagaku* n'entre au Japon, il faut se tourner du côté de ses origines chinoises... J'ai su cela par Pierre Barbaud, je lui ai promis de chercher des sources écrites, mais en vain... Pour les Chinois en tout cas, pour peu que cet usage ait existé, ce n'était pas le hasard mais la volonté céleste qui déterminait les dés. Je n'ai aucune certitude historique quant à cette utilisation des dés mais je suis compositeur, je suis japonais, j'ai vécu l'ouverture formelle des années 1960 en France et l'idée du devenir m'a séduit... Le bottin ? C'était un jeu pour éviter ma subjectivité, c'est une forme de l'indéterminisme du (C)créateur...

³ Le sous-titre de l'œuvre est l'agglutination de deux termes sanskrits : *bhūta* (qui est devenu), *tathātā* (vraie nature des choses). Akira Tamba traduit cela par : la réalité telle qu'en elle-même.

Vous n'avez pas réutilisé ce mode de composition après...

Non, seulement dans *Tathâtâ*; je voulais rompre avec la tradition, mais je n'en ai pas fait un élément de mon langage, pas de l'aléatoire du moins, mais j'utilise la superposition non déterministe de cellules, cela oui !

L'indéterminisme est-il le hasard ?

Pour moi, l'indéterminisme consiste à préparer un endroit où se produit autre chose que ce que la partition prévoit, ce n'est pas le hasard, même pas une liberté donnée à l'interprète : la liberté est donnée à la cellule musicale, on se situe au-delà de l'individu. Et on détermine la marge de fluctuation dans laquelle on limite l'indéterminisme.

Le métier : la (re)découverte du Japon

À Paris, c'est aussi «une vie» que vous êtes venu chercher, «une histoire», pour la façonner. La mémoire sélective, c'est aussi se construire. À travers les chefs-d'œuvre de la musique classique occidentale, ce sont des maîtres que vous avez découverts, des compositeurs... La tradition occidentale vous a offert d'autres mythes, notamment ceux nés du culte du génie ; le CNSM, depuis sa création, les a tant et tant cultivés... Akira, après vos études au Conservatoire, quels chemins avez-vous empruntés ?

Juste avant d'intégrer le CNRS, j'avais fait partie de l'équipe du GRM (Groupe de recherches musicales) de Radio France, en tant que compositeur. À Radio France, il y avait des expérimentateurs de la musique qui travaillaient sur des matériaux sonores neufs. Neufs dans le sens où ils n'étaient pas traditionnels. C'est un nouveau maître que j'ai rencontré : Pierre Schaeffer. Il avait enregistré tous les matériaux sonores ; il était à la base de tout. Ces nouveaux sons n'avaient plus rien à voir avec les douze notes «bien tempérées» : ce corpus comprenait des sons évolutifs, avec différents effets de glissando, des grincements de porte, tout un tas de bruitsages... J'étais enchanté d'utiliser de tels matériaux !

Quelle était votre tâche au GRM ? Que faisiez-vous concrètement dans la musique concrète ?

À cette époque, des créateurs de musique de cette veine, il y en avait des masses ! Luc Ferrari, Pierre Henry... Mais moi, j'ai proposé de penser, de construire par cellules, comme dans le *nô*. Une cellule, c'est une microstructure, comme un mot ;

même dans une soirée mondaine, lorsque tout le monde papote, le bavardage, n'est pas un bruit général, il y a des petites structures qui affleurent... ainsi, on capte des mots. La phrase est une contiguïté ordonnée de petites cellules. Cela, je l'ai induit du *nô*, à ma manière, c'est une des bases de mon langage de compositeur. Je fabriquais moi-même des cellules à partir de matériaux sonores indéterminés que j'enregistrais. Mais cette proposition n'a pas été acceptée par les gens du GRM parce qu'ils cherchaient la liberté totale, en rejetant tous les concepts de règles structurelles sous-jacentes. Est-ce que tu peux concevoir la structure sans règle sous-jacente ? Moi, je ne le peux pas !

Vous soutenez finalement votre thèse en 1971. Cela fait déjà plusieurs années que vous êtes employé au CNRS...

Quand je suis entré au CNRS, cela s'est d'abord fait dans la section de psychologie. Le « psycho-expérimental », c'était intéressant en soi, mais pas pour ma thèse ! Il n'y avait pas de lien avec le *nô*. Je me suis ainsi tourné vers le *gagaku*, afin d'être pertinent. La section de psychologie était dirigée par Robert Francès ; j'y suis resté un an. J'ai appris beaucoup de choses avec Francès dans le domaine expérimental, ses problématiques de recherche cadraient bien avec ce que j'avais fait au GRM. Après, Messiaen m'a conseillé d'aller rencontrer Étienne Souriau, en « philosophie-esthétique ».

Et ensuite, à quels sujets de recherche vous êtes-vous consacré ?

Après le théâtre *nô* ? Il y avait, en ces années-là, beaucoup d'occasions de publier, et j'étais le seul à travailler sur la musique japonaise... J'ai beaucoup écrit sur l'esthétique du *nô*, et puis Chailley m'a conseillé de faire une thèse d'État ! J'ai fait cela sur la généralisation théorique de la musique japonaise, *La théorie et l'esthétique musicale japonaise* (1988)... La création poïétique a été l'un de mes autres domaines d'investigation dans l'équipe de Souriau. Jusqu'alors, les recherches sur la création appartenaient au champ de l'esthétique, autrement dit de la perception de l'objet d'art déjà conçu, structuré. Nous avons donc théorisé le processus de création indépendamment de l'esthétique... J'ai travaillé sur la musique japonaise mais j'ai aussi appliqué mes réflexions théoriques à la musique occidentale.

Cela vous a-t-il servi pour votre propre réflexion de compositeur, en vous donnant un certain recul ?

Oui, en un certain sens ; il y a de nouveau eu induction. Puis, je suis devenu directeur de recherches, je ne sais plus quand...

Vous avez aussi travaillé pour la célèbre collection de disques Ocora et vous avez œuvré comme programmeur de concerts...

Chez Ocora, j'étais responsable de la section de l'Extrême Orient – Chine, Corée, Japon. En tant que directeur de recherches, c'était normal de participer à l'aventure d'Ocora ! J'y suis resté fidèle toute ma carrière, et aujourd'hui encore. C'était aussi une de mes missions que de favoriser l'activité artistique en France, les gens n'étaient pas enfermés dans leurs recherches, le CNRS servait de relais pour des invitations, d'informateur.

Et vous avez pris goût à cela...

Oui, absolument ! Le but était de promouvoir les musiques qui risquaient de mourir, une bonne partie concernait le folklore, les traditions, là où il n'y a pas de droits d'auteur : il fallait préserver et aider.

Si je reviens à vos expériences sonores au GRM, il me semble qu'avec la musique traditionnelle japonaise vous étiez finalement déjà familier de tout cela ? Le bruit appartient à l'oreille traditionnelle japonaise...

Oui, c'est pour cela aussi que ces univers, mes univers, se rejoignaient. Ce glissement d'un monde sonore déterminé à l'indétermination avait déjà eu lieu dans mon pays, à plusieurs reprises ! Je parle de la musique « savante »... C'est par exemple ce qui s'est passé aux XIII^e et XIV^e siècles. Il y avait alors la musique du *gagaku* qui est autant déterminée que celle d'un Mozart, d'un Beethoven. Il y avait aussi le *shōmyō*⁴. Au VIII^e siècle, les hommes de l'aristocratie, milieu à la fois profane et religieux, veulent régir le monde, ils déterminent jusqu'aux matériaux musicaux. Un siècle plus tard, durant la période de Kamakura⁵, tout change : les dirigeants militaires donnent leur préférence au *nô*, un genre jusque là considéré comme populaire, vulgaire, et l'indéterminisme s'impose. Le *nô* a systématiquement évité cette conception déterministe, mais cela n'a rien à voir avec l'improvisation ; il est important de bien comprendre ce phénomène. L'indéterminisme dont je parle, c'est comment déterminer en utilisant des matériaux indéterminés : c'est une espèce de déterminisme mais avec une marge de fluctuation...

⁴ Le *shōmyō* est le chant liturgique bouddhique du Japon.

⁵ Kamakura, située à une cinquantaine de kilomètres au sud-ouest de Tokyo, fut la ville qui devint le nouveau centre politique et culturel du Japon en 1192, avec l'établissement du premier *shogunat*.

Cela veut aussi dire que la musique populaire japonaise était basée sur l'indéterminisme depuis très longtemps ?

Oui, bien avant le *gagaku*, le *bugaku* ou le *shōmyō* ! Ces changements politiques ont inversé l'équilibre ; la musique populaire a été mise en avant sous le *shōgunat*, mais avec l'influence des concepts de la musique savante déterministe, l'ancienne musique de l'Empire. On a ainsi déterminé les matériaux indéterminés ! Les shoguns respectaient l'empereur, même s'ils lui avaient pris l'autorité politique. Les Japonais sont fondamentalement pluralistes : ce qui entre au Japon, ils l'acceptent, si c'est nécessaire, la nature fera l'amalgame ! Sur le plan musical, il y a eu conciliation de deux traditions et c'est là que la convergence est fantastique : ces changements qui sont advenus durant le moyen âge japonais correspondaient à ce qui s'est passé bien plus tard, en Occident, dans les années 1960 ! Il y a eu rencontre de l'indéterminisme et du déterminisme, influence mutuelle. Mais tous ces phénomènes trouvent une explication plus profonde dans les croyances : l'histoire musicale du Japon a été fondamentalement influencée par le shinto et le bouddhisme, tardivement par le christianisme. Le shinto et le bouddhisme ne conçoivent pas l'individu isolément ; le christianisme, c'est au contraire le rapport entre l'individu et « Dieu » : Messiaen et Dieu ; le clan des Tamba et les dieux qui les protègent... *Ugigami* : *ugi*, c'est le clan ; *gami*, les dieux : le groupe, la pluralité prévalent. Et c'est là qu'il faut précisément revenir à la notion de « concept de création ». Tout est lié aux origines... Dans le *Nihonshoki* (les annales, les chroniques historiques du Japon), on part de la mythologie. Au départ, tout le Japon est shinto ; le shinto est basé sur les croyances autochtones. Dans ces conceptions premières, les Japonais disent que « les dieux sont devenus ». Par « devenu », il faut entendre qu'il y a quelque force naturelle qui façonne les objets, y compris les dieux. En Occident, Dieu est à part, Il n'est pas un « objet » créé : Dieu est originel. Au Japon, dans le shinto, il y a une énergie naturelle qui a créé les dieux et les choses. Une énergie qui a tout façonné, « qui est devenue », au fur et à mesure, en passant par divers états. Il n'y a absolument pas de Créateur initial, mais une énergie naturelle ; c'est plus scientifique ! En tout cas, plus matérialiste. En Occident, il y a trois paramètres pour toute la création : le créateur ; l'objet créé ; la date de création... Par exemple, dans la Bible, on lit que Dieu a créé la lumière le 1^{er} jour. Cette même conception est appliquée à la musique. On dit : « Beethoven a créé la sonate *opus* 110 en 1821 » : c'est le même concept d'engendrement. Au Japon, de même, le lien est effectué : tous les concepts de création sont pensés à partir de cette énergie naturelle fondamentale, insaisissable, impersonnelle, et les hommes « créateurs » ne font qu'aider cette création naturelle, pas davantage ! Ils exécutent, aident cette formation naturelle d'énergie : c'est cela la force de création. Ils participent à un processus dont ils ne sont pas à l'origine. C'est de là, fondamentalement, que les traditions diffèrent.

Mais cela est vrai dans tout le shinto, pas seulement le Nihonshoki...

Bien entendu, tout cela est complexe et il y a eu aussi des influences extérieures. On dit «le bouddhisme japonais»: il y a eu amalgame avec le shinto mais, dans la pensée, les principes de base n'ont jamais changé.

Si ces concepts diffèrent foncièrement de ceux de l'Occident, pourquoi l'empreinte occidentale est-elle aussi forte au Japon ?

Premièrement, c'est encore une question de devenir: le Japon intègre, naturellement. Deuxièmement, le concept de déterminisme, en musique, comme je te l'ai dit, est une histoire ancienne au Japon, intégrée. Par exemple, lorsque, à partir de 1872, le gouvernement des Meiji a interdit d'utiliser la musique japonaise dans les institutions nationales, cela a marché tout seul avec les musiciens du *gagaku* car ils avaient déjà une conception déterminée de la musique: ils n'ont eu qu'à changer de costume et à prendre le violon! Le même concept est à la base des deux musiques.

Être compositeur, dialogue et échange ?

Une formule mathématique occidentale, la formule du calcul des stimuli de Gustav Fechner⁶, constitue une des clefs de votre langage compositionnel. Est-ce là aussi l'application de concepts japonais ? Avez-vous trouvé des principes similaires dans la tradition japonaise ?

La démarche de pensée artistique, en Occident et au Japon, est fort divergente, comme d'ailleurs la distinction des binômes déterminisme/indéterminisme, monothéisme/polythéisme, idéalisme/matérialisme, conceptualisme/sensualisme... Les Japonais ont toujours commencé par l'élément de perception. On peut parler d'esthétique perceptive, sensorielle. La musique est certes toujours perceptive mais, dans notre cas, au Japon, on donne la priorité à la fonction physiologique. La sensation prime: on part de la sensation pour aller vers la radicalisation. J'entends par là, le concept, la théorisation, la systématisation. Au Japon, il existe un recueil intitulé *Kesairoku*, publié en 1801, qui peut être traduit par «Recueil de la tradition, de la technique de jeu théâtral» (dans le *kabuki* du XVIII^e siècle). Parmi les coutumes abordées, il y a notamment celle, essentielle,

⁶ Gustav Fechner (1801-1887), philosophe et psychologue allemand. Pour le détail de cette formule et de ses applications compositionnelles, voir Tamba 1997b: 109-122.

qui cherche à évaluer de quelles manières on peut fixer la structure d'une pièce de *kabuki* en fonction de la longueur du texte de chaque acte, cela de façon objective, mathématique. Pour obtenir des proportions cohérentes, opportunes, cette longueur est déterminée par le nombre de pages, par séquences ; une séquence équivaut à tant de pages, une page à tant de colonnes, une colonne à tant de signes ; dans les pages, il y a aussi des cases, les mailles du papier... De là, on peut fabriquer le stéréotype formel. Le contenu d'une pièce change certes d'un acte à l'autre mais la longueur, suivant le type de situation dramatique, est déterminée en terme de stimuli. La sensation est quantifiée, en passant par le calcul, c'est-à-dire le nombre, et les nombres donnés dans le *Kesairoku* coïncident parfaitement avec le résultat calculé avec la formule mathématique, psychophysique, de Fechner !

L'appréhension d'un discours par le calcul mathématique des stimuli existe donc au Japon, mais alors : pourquoi être passé par Fechner et pas directement par le Japon ?

Avant moi, il y a eu Hisao Tanabe (1883-1984). Tanabe était un acousticien musicologue de génie, professeur à l'Université des Arts de Tokyo. Il n'était pas compositeur mais physicien ; il a été le premier à appliquer la formule de Fechner à la gamme du tempérament égal. Jusqu'à ce jour, ce calcul était l'apanage de mathématiciens mais Tanabe a transposé le problème dans le domaine de la psychophysiologie. Ce changement m'a fait découvrir, dans les années 1960, une nouvelle orientation musicale pour combiner le sensualisme – indéterminé – japonais, les sensations à la base de l'esthétique japonaise, avec le déterminisme occidental. Cela fut un moment important, crucial même, de ma vie !

Le lien était fait !

Oui, il est « devenu »... Moi, Japonais expatrié, je découvrais soudain une parfaite conjonction entre mes deux cultures. Je n'ai pas pu fermer l'œil de la nuit, cela a jailli comme un éclair !

Mais, ce principe de calcul « objectif » de la perception était-il présent, au Japon, ailleurs que dans le kabuki ?

Je ne connais rien d'autre, du moins quantitativement...

Et dans le jo-ha-kyû, il y a bien cette idée-là, il me semble ?

Oui, mais pas mathématiquement. Dans ma recherche compositionnelle, j'ai appliqué Fechner en lien avec le jo-ha-kyû. Le jo-ha-kyû est une pensée, une

pensée structurelle que j'ai transformée, dans ma musique, en principe mathématique via Fechner. Pourquoi cela est-il possible ? Le *jo-ha-kyû* est une organisation de la quantité de stimuli, c'est toujours la sensation qui prévaut. Ce terme apparaît au Japon au VIII^e siècle, appliqué, en musique, dans les pièces de *gagaku* et dans le *bugaku*. C'est une organisation formelle originaire de Chine qui désignait au départ, simplement, une division en trois mouvements. Au Japon, *jo* équivaut à l'introduction, au prologue, il est calme, serein ; musicalement, le temps est non mesuré, c'est le temps naturel. Dans *ha* : on fractionne le temps de *jo*, on le brise, on le mesure... Des éléments nouveaux sont introduits, ceux qui seront développés dans le *kyû* ; il y a une brève anticipation des éléments du *kyû*. Dans *kyû*, rapide, on exploite ces éléments, ils deviennent un matériau essentiel. *Ha* est un intermédiaire, mais avec une volonté de transformation... Au Japon, il y a l'idée d'une continuité, c'est un seul mouvement qui évolue progressivement en stimuli, c'est cela qui correspond à Fechner mais sans calcul, empiriquement. C'est au XVIII^e siècle que le calcul intervient systématiquement. Dans mon langage compositionnel, à partir de Fechner, je calcule la quantité perceptive, via les stimuli, en établissant différents degrés, comme dans le *jo-ha-kyû*, selon la grandeur des pièces, à partir de combinaisons. Appliqués à la musique, ceux-ci sont l'intensité, la vitesse, la densité et les hauteurs de notes.

Y a-t-il, au sein de votre production, des œuvres que vous considérez comme des jalons, et pour quelles raisons ?

Mes premières pièces, notamment mes trois sonates et mon concerto pour violon, ont bien marché, elles ont été éditées, enregistrées en disque ; ces œuvres m'ont apporté une certaine reconnaissance, mais elles représentent pour moi ce que je ne veux plus faire : avec leur tournure occidentale, thématique. C'est bien écrit, c'est lorsque j'apprenais au Conservatoire... Il y a aussi les pièces sur les poèmes de Baudelaire, *Les morts*, mais tout cela est de la « mélodie accompagnée ». L'autre stade, c'est lorsque j'ai essayé d'appliquer les paroles de Messiaen à propos de l'idée d'« induire ». Le quatuor à cordes *Tathâtâ* cristallise pour la première fois mes recherches. Les œuvres que j'ai écrites à cette période sont importantes parce qu'elles incarnent tout ce qu'il ne fallait pas faire !

Donc, pour vous, 1968 est culturellement positif ?

Je ne dis ni positif, ni négatif, cela s'est fait, c'est tout. Dans chaque génération, il y a des valeurs, le regard global, c'est différent !

Cela est intéressant car, de la même façon que vous soulignez que les styles musicaux au Japon sont cloisonnés mais coexistent, ne s'excluent pas, vous portez un regard similaire sur votre œuvre : vous ne condamnez rien, une œuvre, un style succède à un(e) autre, vous ne jugez pas en termes de « bon » ou « mauvais » ?

Ces premières œuvres étaient réussies dans une certaine période, une certaine strate de ma vie, pourquoi les condamnerais-je ? Troisième jalon : le concerto pour piano *Mandala*, c'est la première pièce dans laquelle j'ai appliqué mes principes à l'orchestre. Le style du concerto était complètement démodé en Occident durant ma jeunesse, périmé ! Mais il faut tout de même respecter l'existence du soliste, par rapport à l'orchestre : l'ordre orchestral... Le *jo-ha-kyû* m'ouvrait cet espace. Dans le *jo*, qui est moins intense, on peut utiliser le soliste. *Ha*, c'est le mélange des deux et *kyû*, va donner le stimulus maximal à l'orchestre. Concerto de soliste et *jo-ha-kyû*, ce sont là deux éléments, deux univers emblématiques. Il peut y avoir rencontre ! *Interférences* est aussi une série d'œuvres qui me tient particulièrement à cœur.

Interférences : il s'agit des premières œuvres que vous avez écrites pour instruments traditionnels japonais ?

Oui, mais je n'ai jamais mélangé les instruments occidentaux et japonais ! Ce n'est pas que cela ne puisse pas fonctionner au niveau technique mais les concepts sont différents, et donc les esthétiques. Je ne veux pas faire du collage !

Qu'est-ce qui interfère alors ?

Les pensées musicales japonaise et occidentale ; les techniques musicales déterministe et indéterministe. C'est comme si tu joues deux fréquences voisines, dans le grave : *si* et *si♭* par exemple, *si* un peu plus bas ou haut... Des fois la superposition amène un son, un timbre cohérent, riche, cela donne de la force, d'autres fois ce n'est que de la simple juxtaposition, il n'en ressort que des battements inaudibles que les physiciens appellent « interférences »... J'ai utilisé ce terme symboliquement en souhaitant que les pensées occidentale et japonaise, en se rencontrant, se fortifient... J'ai composé neuf pièces intitulées *Interférences* ; c'est le groupe *Yonin Nokai* (« groupe de quatre ») qui a joué les premières, puis il y a eu l'extraordinaire trio *Hijiri-kai* (« groupe de sages »). Mon dernier jalon – vu mon âge ! – : c'est l'opéra que je viens de terminer.

Cet opéra, après les terribles événements de 2011, a vu sa création reportée. Il sera finalement créé à Tokyo et à Nagoya à l'automne 2014. Pouvez-vous en dire quelques mots ?

Handwritten musical score for the opera *Shiramine*. The score is written on multiple staves, including staves for voice, flute, and various string sections (violins, violas, cellos, double basses). The notation includes musical notes, rests, and other musical symbols. There are handwritten annotations and a legend at the bottom of the page.

Legend at the bottom:

① Entrée successive des instruments : la 1^{re} joue la cellule ①, la 2^e joue la cellule ②, la 3^e joue la cellule ③, et ainsi de suite.

Fig. 4. Extrait du manuscrit de l'opéra *Shiramine* (2000-2008).

Organisation cellulaire. Il y a deux structures cellulaires distinctes pour les premiers violons (a et b), idem pour les seconds violons et les altos. Les hauteurs et les rythmes sont déterminés. Le chef indique les chiffres avec les doigts de la main, ce qui détermine les départs pour chaque pupitre : la superposition est indéterminée, chaque instrumentiste entre individuellement en utilisant les cellules a et b, pas plus de deux fois successives.

Cet ouvrage, intitulé *Shiramine* – « Les cimes blanches » – est basé sur un des célèbres contes *Ugetsu Monogatari*. C'est une histoire de rivalité dans la famille impériale pour la succession du trône royal, juste avant Kamakura... L'Empereur déchu, mort en exil, dans une île de la mer intérieure de Séto, réapparaît sous la forme d'un spectre. Il raconte au prêtre Saigyô – venu prier devant son mausolée – des intrigues, la bataille perdue, avec une profonde rancœur... J'ai écrit la musique et le livret : il était important pour moi que celui-ci puise dans la tradition japonaise, dans ce qu'elle a de plus profond. Je voulais qu'il soit propice, dramatiquement, à faire référence à la musique : dans ma partition, il y a une scène cérémonielle dans le palais impérial au cours de laquelle il y a du *gagaku*, transposé à l'orchestre occidental ; dans la scène initiale, il y a aussi de la récitation bouddhique ; l'influence du *nô* est aussi présente mais de manière moins directe. Mais surtout, j'emploie la langue japonaise. Les musiciens japonais ont atteint un haut niveau au sein de la musique occidentale, aussi haut que celui des Occidentaux eux-mêmes, par contre la langue japonaise est presque absente au sein de cet univers... Si les Japonais sont tellement présents dans la musique classique occidentale, pourquoi le japonais ne deviendrait-il pas une langue musicale de l'Occident ? J'aime que les influences se fassent dans les deux sens, c'est nécessaire pour qu'il y ait échange. Mais, la langue japonaise a peu d'attaques consonantiques, je veux dire de successions de consonnes, c'est pourquoi, lorsque je la

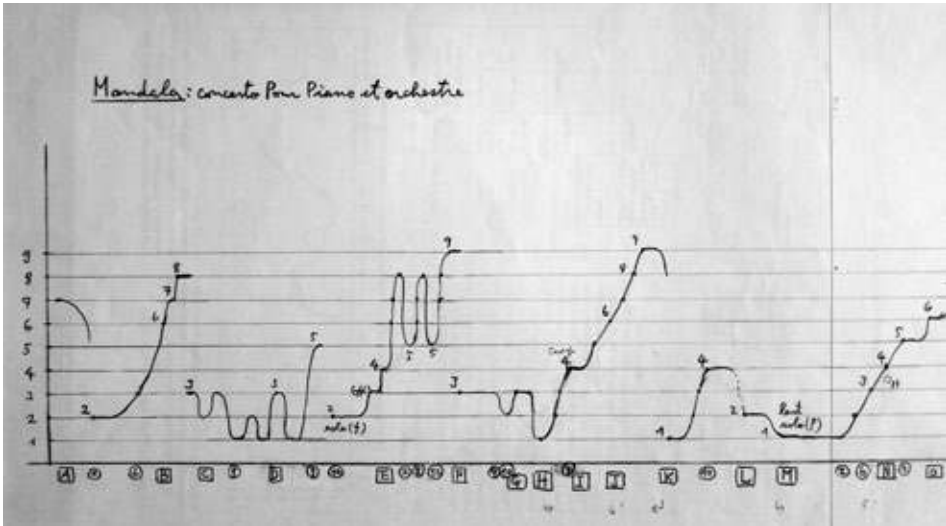


Fig. 5. Début du concerto pour piano et orchestre *Mandala* (1982).

Diagramme permettant de visualiser la structure de la pièce suivant les degrés des stimuli calculés d'après Feschner.

En ordonnée: degrés de stimuli résultant de la combinaison densité, vitesse, intensité et hauteurs de sons (de 0 à 3: *jo*; de 4 à 6: *ha*; de 7 à 9: *kyû*, avec marge de fluctuation).

En abscisse: le temps structurel de la pièce.

En encadrés: lettres (séquences) et chiffres (repères sur la partition).

mets en musique, j'utilise une technique particulière qui consiste en une espèce de cri⁷. Cela n'est pas imité du *nô*; dans le théâtre *nô*, les chanteurs ne crient jamais, seulement les joueurs de tambour. Ces cris dans mon langage sont écrits, mais indéterminés quant aux hauteurs: ils résument certains passages chantés sur un texte: ces derniers sont à nouveau exprimés, mais cette fois sans paroles, sans fréquences imposées, en pure émotion. Ces cris sont des objets sonores, psychologiques, ils sont un concentré du texte qu'ils concluent, une autre forme de stimulus. Ils sont présents dans les scènes fortes émotionnellement.

Vous avez beaucoup composé mais vous avez aussi publié de nombreux ouvrages théoriques sur la musique traditionnelle japonaise: vous considérez-vous comme un ethnomusicologue? Parle-t-on d'ethnomusicologie au Japon?

Je ne sais pas ta question car tout ce qui concerne la musique, c'est de la musicologie. Quand on bavarde sur la musique, c'est de la musicologie! En Occident, quand vous vous intéressez à une tradition qui ne vous appartient pas, soudain,

⁷ Akira Tamba utilise déjà ce procédé dans un recueil de mélodies, écrit entre 1962 et 1968, intitulé *Cinq poèmes de Manyô*.

vous parlez d'«ethno»! C'est parce qu'il y a eu là, la tradition du colonialisme... Je ne me considère pas comme un ethnomusicologue: au Japon, avant moi, la musique occidentale était présente depuis un siècle et demi. Et il y a eu des études de faites, au Japon, sur les Aïnou au Nord du Japon, sur Okinawa, Taiwan et des pays du Sud asiatique depuis la fin du XIX^e siècle... Mais elles relevaient plutôt de la musicologie, tout court, fort peu de l'ethnologie...

Si moi, Européen, je fais une thèse sur le kabuki, je suis considéré comme «ethnomusicologue», mais si un Japonais fait une thèse sur Beethoven... qu'est-il ?

Il étudie sa propre musique! Beethoven est inscrit dans la tradition japonaise, vraiment, totalement. C'est de la musicologie tout court!

Et pourtant les Japonais savent qu'un compositeur comme Beethoven n'est pas japonais !

Certes, mais c'est encore le concept de devenir... La musique de Beethoven est «devenue» une musique japonaise... On ne se pose pas la question des origines, mais de la pratique. On pratique Beethoven au Japon, il est donc japonais! Et puis, on n'étudie pas Beethoven d'après son «ethnie»! En rentrant d'un voyage au Japon, Pierre Schaeffer m'a dit que si jamais la musique occidentale devait un jour disparaître en Occident, le Japon en serait l'ultime conservatoire...

Akira, nous sommes en ce moment à Clamart, dans votre jardin, en train de bavarder, de faire de la musicologie... Comme dans tout jardin japonais, il y a des cerisiers... La Nature est précieuse pour vous, je suppose ?

Oui et c'est encore le *jo-ha-kyû*. Dans mes œuvres, il y a des bruits d'insectes, dans toutes mes partitions. Ce sont des bruitages, ce sont également des cellules; ils ne jouent pas un rôle d'illustration, d'évocation figurative. Il n'y a pas ici de pensée qui se surimpose, pas de raison symbolique. Ces sons interfèrent, s'incorporent, évoluent. C'est l'indétermination de la nature et du temps: les parfaites proportions que je voudrais reproduire dans ma musique... composée!

Akira Tamba : biblio-discographie sélective

Liste établie par Akira Tamba, complétée par Wataru Miyakawa et Fabrice Contri

Livres

- 1972 *Sô to Sôzô (Idée créatrice et création : 12 compositeurs français contemporains)*. Tokyo: Ongaku no tomo, 326 p.
- 1974 *La structure musicale du Nô*. Paris: Klincksieck, 245 p.
- 1982 *Musical structure of Nô*. Tokyo: Tôkaï University Press, 242 p.
- 1988 *La Théorie et l'esthétique musicale japonaise (du VIII^e à la fin du XIX^e siècle)*, thèse de Doctorat d'Etat soutenue en 1986. Paris: POF, 375 p.
- 1995 *Musiques traditionnelles du Japon*. Arles: Actes Sud, 60 p., avec un CD.
- 2001 *La musique classique du Japon du XV^e siècle à nos jours*. Aurillac: POF, 174 p., avec un CD.
- 2004 *Esthétique de Jo-Ha-Kyû*. Tokyo: Ongaku-no-tomo, 217 p.

Articles (sélection)

- 1968 «Aspect religieux de la musique du Nô», in *Encyclopédie des musiques sacrées*. Paris: Labergerie.
- 1971a «Kokka (Revue artistique japonaise)», in *Esthétique de l'année 1913*, Travaux collectifs du CNRS. Paris: Klincksieck.
- 1971b «Signification des cris dans la musique du Nô», *Revue d'Esthétique* 2.
- 1973 «Etude interculturelle des préférences musicale», *Journal International de Psychologie* 8/2. Paris.
- 1975 «La musique du Nô», *The World of Music* I, Berlin (traduit en anglais et en allemand)
- 1975 «L'esthétique musicale japonaise», *The World of Music* II, Berlin (traduit en anglais et en allemand).
- 1976a «La poïétique du Nô», *Recherche poïétique* II. Paris: Klincksieck. Travaux collectifs du CNRS.
- 1976b «La musique japonaise» (Introduction), in *Encyclopédie permanente japonaise*. Paris: Publication Orientaliste de France.
- 1977a «Le symbolisme et le calcul de l'échelle musicale dans la Chine antique», *Revue d'Esthétique* 4, Paris: éd. 10/18.
- 1977b «Réflexions sur le théâtre musicale (Héloïse et Abélard)», in *Publication du Centre Dramatique National de Saint-Étienne*. Paris: Publications Orientalistes de France.
- 1978a «Le gagaku», in *Encyclopédie Permanente Japonaise*. Paris: Publication Orientalistes de France.
- 1978b «La musique japonaise», *Le Monde*, 12 Octobre 1978.
- 1978c «Symbolic meaning of cries in the music of Noh», *The World of Music* III, Berlin.
- 1979 «La musique du Nô», in *Encyclopédie permanente japonaise*. Paris: Publications Orientalistes de France.
- 1980 «La musique japonaise à Paris», *Journal Asahi*, 6 novembre 1980, Tokyo.
- 1981a «The use of masks in the Nô theatre», *The World of Music* 1, Berlin.
- 1981b «La poïétique musicale collective», *Recherche poïétique* III, Paris: Clancier-Guénaud.
- 1981c «Shômyô (chant liturgique bouddhique)», in *Encyclopédie Permanente Japonaise*, Paris: Publications Orientalistes de France (POF).
- 1982a «La poïétique musicale et la répétition», *Recherche poïétique* IV. Paris: Clancier-Guénaud.
- 1982b «Musique japonaise», in *Encyclopédie musicale Larousse*, Paris.
- 1982c «La comparaison de la notion de temps dans la musique japonaise et dans la musique occidentale», in *Les études japonaise en France*, Actes de colloque 1979, Paris.

- 1983a « Confluence de la recherche spirituelle et esthétique dans la musique traditionnelle japonaise », *The World of Music*, Berlin.
- 1983b « Environnement sonore », *Matrix 2*. Tokyo : Tôkaï University Press.
- 1984a « Musique de *biwa* » 5^e fascicule, in *Encyclopédie Permanente Japonaise*. Paris : POF.
- 1984b « La représentation du Temps dans la musique japonaise », in *Recherche musicologique du CNRS*, Paris.
- 1986a « Espace théâtrale et espace psychologique dans le Nô », in *Actes de colloque*, Rome.
- 1986b « Le concept japonais de création », in *Travers, Revue du Centre G. Pompidou*, 38-39.
- 1987a « La musique de Kabuki », *Revue Musicale*, numéro consacré au Kabuki, Paris.
- 1987b « Art et improvisation dans le domaine musical », in *Actes du colloque de Madrid 1987*. Berne : Spiegel.
- 1988 « La notion de détournement dans le domaine artistique », *Recherche Poïétique*, travaux collectifs du CNRS, Paris.
- 1989a « Poïétique face à l'esthétique », in *Actes du colloque International de la Poïétique*, Paris.
- 1989b « La musique traditionnelle japonaise » et « La musique contemporaine japonaise », in *Programme de l'Enropalia 89, Japon*. Bruxelles : Europalia.
- 1990a « Difficultés d'enseigner la culture japonaise aux étrangers », *Cahier de la Fondation du Japon* (en japonais), Tokyo.
- 1990b *Japon, Revue d'Esthétique 18*. Numéro thématique préparé par Akira Tamba. Paris : Jean-Michel Place.
- 1990c « Tradition et Innovation dans la musique (le point de vue japonais face à la conception occidentale) », in *Actes du XI^e Congrès International d'Esthétique à Nottingham*. Repris in *Revue d'Esthétique 18*. 1991. Paris : Jean-Michel Place.
- 1991a « La technique vocale du Nô et son esthétique », *Cahiers de musiques traditionnelles* n° 4. Genève : Ateliers d'ethnomusicologie.
- 1991b « Les fonctions de cris dans le théâtre Nô », *Courrier de l'UNESCO*, Paris.
- 1993a « Olivier Messiaen et le rythme dans les années 1950 », in *Formes artistiques et doctrines esthétiques des années 50*, Travaux collectifs du CNRS. Paris : Jean-Michel Place.
- 1993b « Kikkôten », in *Programme de la Cérémonie de vœux pour le progrès des Arts*. Paris : Musée Guimet.
- 1994a « Méthode d'analyse et de reconstitution », in *Actes de 5^e Conférence Internationale d'Ethnomusicologie*, Taipei.
- 1994b « La musique japonaise », in *Dictionnaire de la civilisation japonaise*. Paris : Hazan.
- 1995a « La voix et l'esthétique dans le théâtre Nô », in *Dictionnaire Universel des littératures*. Paris : P.U.F.
- 1995b « Système de composition psycho-physiologique », *Revue d'Esthétique*, numéro consacré à l'esthétique contemporaine japonaise. Paris : Jean-Michel Place.
- 1997a « La conception du *Temps-existence* ou *yûji* chez Dôgen », in *Daruma*. Toulouse : Ph. Piquier.
- 1997b « Système de composition psycho-physiologique (au confluent de deux traditions musicales) », in *L'Esthétique contemporaine du Japon*. Paris : CNRS Éditions.
- 2000 « Les concepts oubliés de *Jo-Ha-kyû* et de *Naru*, ou Devenir », in *Bungaku*, Tokyo : Iwanami.
- 2013 « Esthétique de *Jo-ha-kyû* et *Strate antique de la conscience historique japonaise* de Masao Maruyama », *Cahier de Masao Maruyama*, Tokyo.

CD

Disques de musiques traditionnelles japonaises (collection OCORA Radio France) dont la direction artistique (enregistrements et texte de présentation) a été assurée par Akira Tamba. Les dates mentionnées sont celles de la première édition (parfois sur vinyl). Les références données sont celles de la version CD.

- 1977 Japon, *Kinshi Tsuruta, Biwa – Katsuta Yokoyama, shakuhachi*, OCORA C 580059.
- 1979 Japon, *Shōmyō, Chant liturgique bouddhique, secte Tendai*, OCORA C 580065.
- 1980 Japon, *Gagaku*, OCORA C 559018.
- 1981 Japon, *Jiuta, Yonin No Kai Ensemble*, OCORA C 580069.
- 1984 Japon, *Musique du Nō, Shakkyo, Pont en pierres*, OCORA C 559005.
- 1987 Japon, *Chant Liturgique Bouddhique, Secte Shingon*, OCORA C 558657.
- 1991 Japon. *Kinshi Tsuruta, Satsuma biwa*, OCORA C 559067.
- 1995 Japon, *Sankyoku Yonin no Kai Ensemble*, OCORA C 560070.
- 1997 Japon, *L'art du Shakuachi, Katsuya Yokoyama*, OCORA C 560114.
- 2001 Japon, *Nagauta, Ensemble Kineya*, OCORA C 560144.
- 2003 Japon, *Shakuhachi, Ecole Kinko, Fukuda Teruhisa*, OCORA C 560184.
- 2005 Japon, *Ensemble Hujiri Kai*, OCORA C 560196.
- 2010 Japon, *Zen Hōyō, Liturgie du bouddhisme zen*, OCORA C 530231.
- 2013 Japon, *Satsuma biwa, Ecole Tsuruta, Kakujō Iwasa – Kakuryū Saitō*, OCORA C 56026.